



Réflexions sur le détail en histoire culturelle

Erwan Pointeau-Lagadec

► To cite this version:

| Erwan Pointeau-Lagadec. Réflexions sur le détail en histoire culturelle. 2015. halshs-01215498v2

HAL Id: halshs-01215498

<https://shs.hal.science/halshs-01215498v2>

Submitted on 28 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Réflexions sur le détail en histoire culturelle : l'analyse du moment cannabique dans les films de fiction

Erwan Pointeau-Lagadec

« Quand on sait voir, on retrouve l'esprit d'un siècle et la physionomie d'un roi jusque dans un marteau de porte », Victor Hugo, Notre-Dame de Paris

« C'est vrai, j'y vois beaucoup de choses dans cet escargot ; mais après tout, si le peintre l'a peint de cette façon, c'est bien pour qu'on le voie et qu'on se demande ce qu'il vient faire là [...] Il est là, et bien là. Il doit donc y avoir une bonne raison qui justifie sa présence en un tel endroit », Daniel Arasse, On n'y voit rien, descriptions

INTRODUCTION

Si j'ai choisi d'évoquer la **question du détail**, c'est parce que celle-ci occupe, assez paradoxalement, une place centrale dans mon travail. En effet l'élément commun à toutes mes œuvres, celui qui constitue le liant de mon corpus filmique et figure au cœur de mes analyses, celui que j'ai appelé le « moment cannabique » – à savoir, une succession de plans représentant la consommation de cannabis – ne dure en général que quelques secondes et s'avère le plus souvent être une composante périphérique de l'intrigue, voire carrément étrangère à celle-ci : la présence du joint à l'écran constitue ainsi la plupart du temps un **détail du film**.

Malgré leur fugacité et leur insignifiance apparente, ces apparitions figurent au cœur de mon travail d'analyse filmique et, par extension, de production heuristique en matière historique : pour rappel, j'étudie les représentations sociales de la consommation de cannabis depuis la fin des années 1960 au travers du matériau filmique, et plus précisément du long-métrage de fiction cinématographique et télévisuel. Pour le dire autrement, j'essaie de

reconstituer un **imaginaire collectif** en lien avec une substance psychotrope et son évolution durant plus de quarante ans à partir d'un nombre relativement restreint de mises en image de cette substance et de son usage¹.

Les deux citations que j'ai choisi de faire figurer en préambule de cette intervention mettent en évidence deux des enjeux cruciaux que soulève l'analyse du détail : celui du **rapport au tout** qui le contient et celui de sa **signification**. L'étude du détail, en histoire culturelle comme en histoire de l'art, ne peut en effet faire l'économie d'une reconnexion à l'œuvre totale, à l'œuvre finie duquel le fragment a été extrait ou qui seul subsiste. C'est d'ailleurs cette relation retrouvée entre le particulier et le général qui permet de pleinement comprendre le fragment, de lui attribuer ou de lui découvrir un sens, une fonction, bref, une raison d'être. A l'inverse, l'examen minutieux du **contexte de production** d'un élément en apparence insignifiant et l'évaluation de sa représentativité permettent de conférer à ce détail le statut de trace, et de déduire, à partir d'un nombre réduit d'éléments, une configuration sociale ou historique globale.

C'est ainsi que **travaillent nombre d'historiens**, notamment pour les périodes plus anciennes. Les **antiquisants** sont ainsi souvent condamnés à opérer des **analyses à partir de fragments épigraphiques** ou de **morceaux d'amphores**. Si mon objet d'étude, ma chronologie et mes sources n'ont pas grand rapport avec leur situation, je me retrouve à **partager avec eux certaines préoccupations épistémologiques et méthodologiques** qui m'ont poussées à m'intéresser de près au traitement du détail par l'historien, et notamment, pour ce qui nous concerne, à **l'historien travaillant à partir de sources audiovisuelles**. En effet, comment déduire un système de représentation tout entier d'une courte succession de plans filmiques ? Comment, d'ailleurs, s'assurer que l'on a collecté un nombre suffisant, voire représentatif, de ces petits bouts de pellicule pour monter en généralité et reconstituer un imaginaire social ? Quels outils, enfin, mobiliser pour analyser quelques secondes de film parfois sans rapport avec le récit de celui-ci ?

Afin de répondre à ces questions, je vous propose dans un premier temps une **entrée en matière épistémologique et historiographique** qui nous permettra de réfléchir à la

¹ Pour une présentation plus complète de mon travail de thèse, de ses objectifs et des méthodes d'analyses déployées, on pourra consulter Pointeau-Lagadec Erwan, « Faire l'histoire de la santé publique à partir de l'image : Le cas de la consommation de cannabis au prisme du cinéma depuis la fin des années 1960 », *Le Temps des médias* [en ligne], n°23, hiver 2014, mis en ligne en janvier 2015, URL : <http://www.histoiredesmedias.com/La-sante-publique-a-partir-de-l.html>

constitution progressive du détail comme trace pour l'historien, et à la conséquence de cette émergence de ce que Carlo Ginzburg appelle le « paradigme de l'indice » sur la manière de faire de l'histoire. Dans un second temps, j'aimerais que nous nous intéressions plus spécifiquement aux **implications de l'analyse du détail** dans les **études culturalistes** prenant comme source des **productions audiovisuelles** en s'appuyant sur l'exemple de « mon » détail, le **moment cannabique dans les films de fiction française**.

I/ Le « paradigme indiciaire » : émergence du détail comme trace pour l'historien

Pour comprendre comment l'intérêt des chercheurs pour le détail a participé à transformer les sciences humaines, il faut lire ou relire **Carlo Ginzburg**. Cet historien et historien de l'art italien qui a notamment travaillé sur la sorcellerie et les croyances populaires dans l'Italie septentrionale à la période moderne est l'un des représentants phares de la **micro-histoire**, ce courant historiographique né au début des années 1970 proposant de délaisser l'approche macrohistorique s'intéressant aux superstructures sociales ou à de grands ensembles de populations pour se recentrer sur la vie et le parcours de petites communautés, voire d'individus².

De cette réflexion sur le **changement d'échelle et de regard** opéré par lui et quelques uns de ses collègues transalpins, Ginzburg a tiré un concept épistémologique fécond, celui du « **paradigme de l'indice** » ou « **paradigme indiciaire** », reprenant ainsi la notion de paradigme empruntée au philosophe et historien des sciences Thomas Kuhn et définie comme un ensemble de modes de pensées, d'outils, de méthodes et de pratiques partagées par les scientifiques d'une époque donnée. Selon lui, un glissement progressif s'est opéré à la fin du XIX^e siècle, consacrant le détail, l'insignifiant, le fragment, comme point de départ légitime de la réflexion et de l'analyse dans des domaines aussi divers que la psychologie, l'histoire de l'art ou la littérature. L'historien base sa démonstration sur trois exemples contemporains datant des années 1870 – 1880³ :

² Ginzburg Carlo et Poni Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, 1981/10, p. 133-136.

³ Ginzburg Carlo, « “ Signes, traces, pistes”. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44

- Le procédé d'attribution des toiles anonymes à partir de l'étude de certains signes picturaux caractéristiques, notamment la manière de peindre les mains ou les oreilles, par le critique d'art Giovanni Morelli.
- Le rôle central accordé aux « petits gestes qui nous échappent par mégarde » ou aux lapsus, bref, aux petits riens du comportement individuel, dans la technique d'interprétation psychanalytique freudienne alors en gestation.
- La méthode d'enquête inductive du détective de roman Sherlock Holmes reposant systématiquement sur l'analyse méticuleuse d'indices en apparence insignifiants comme une trace de pas ou une cendre de cigarette.

A l'inverse du « **paradigme galiléen** »⁴ né au XVII^e siècle, matrice épistémologique des « sciences formelles » visant à l'établissement de règles universelles s'appuyant sur les mathématiques, la quantification et la mise en série d'expériences vérifiables et répétables, ce nouveau modèle scientifique se caractériserait par la place première qu'il accorde à l'individuel, à l'unique ou, comme l'explique Marta Caraion : « le savoir va donc émerger d'une observation intelligente du particulier (et même de l'accidentel ou de l'anormal) au lieu de se fonder sur une compréhension préliminaire des lois générales »⁵. Sans rentrer dans le débat sur la validité de cette opposition et de la rupture qu'elle implique, il convient de reconnaître que le **XIX^e siècle** voit **l'intérêt pour la question du détail grandir**, comme en témoigne par exemple la place qu'il occupera dans les « débats sur le réalisme et sur l'art romanesque, interrogeant sous toutes ses facettes le rapport de l'écriture au réel »⁶.

Quoi qu'il en soit, cet engouement pour l'insignifiant lui confère un statut nouveau, celui de **trace**. Si l'on reprend la définition qu'en donne le *Larousse*, la trace est une « suite d'empreintes laissées sur le sol par le passage de quelqu'un, d'un animal, d'un véhicule », « la marque laissée par une action quelconque » ou encore une « très faible quantité d'une substance ». Dans tous les cas, elle est le **signe**, souvent discret, de la présence ou du passage de quelque chose de plus grand. C'est à partir d'elle que les chasseurs déduisent la proximité d'une proie ou que les juges, après expertise médicale, peuvent incriminer un sportif pour dopage. Parfois, et c'est le postulat de Ginzburg, mais plus généralement du renversement qui a conduit au paradigme indiciaire : « des traces [...] infinitésimales permettent d'appréhender

⁴ *Ibid.*, p.13

⁵ Caraion Marta, « 1. Le détail et l'indice », *A contrario*, n° 20, 1/ 2014, p.7

⁶ *Ibid.*, p.3

une réalité plus profonde, qu'il serait impossible de saisir par d'autres moyens »⁷. L'opération consiste à **donner du sens à la présence matérielle de cette trace**, la plus infime soit-elle, à comprendre quelle réalité surplombante l'a faite advenir. Dans cet effort d'appréhension d'une situation complexe à l'aide de maigres détails, un mot, commun aux policiers et aux sémiologues⁸, s'impose de lui-même : il s'agit de **l'indice**. Dans le paradigme indiciaire, le chercheur devient enquêteur et se voit offrir la possibilité de reconstruire une organisation sociale, un système de pensée ou le fonctionnement d'une période toute entière à l'aide d'une analyse minutieuse de quelques éléments épars, parfois incomplets.

Appliqué au champ de la recherche historique cette conception du détail, devenu trace de quelque chose, elle-même devenue indice, offre de **multiples possibilités heuristiques** : l'archive dissonante, la source unique, le fragment d'inscription peuvent s'avérer être « beaucoup plus révélateur[s] que mille documents stéréotypés »⁹ ou, pour citer une nouvelle fois Carlo Ginzburg : « La représentation des vêtements flottants chez les peintres florentins du XV^e siècle, les néologismes de Rabelais, la guérison des écrouelles par les rois de France et d'Angleterre ne constituent que quelques-uns des exemples montrant comment des indices minimes ont été considérés comme des éléments révélateurs de phénomènes plus généraux : la vision du monde d'une classe sociale, d'un écrivain ou de toute une société »¹⁰

Cette phrase indique d'ailleurs l'une des nouvelles orientations prise par la recherche historique : loin des grands hommes et des grandes batailles, l'historiographie du paradigme de l'indice semble conférer au chercheur la possibilité de sonder des **territoires autrefois inaccessibles comme les manières de percevoir le monde, les mentalités et les imaginaires**. Pour Marta Caraion en effet, l'intérêt des historiens pour le détail est ainsi à l'origine de « l'avènement de l'histoire quotidienne et [de] la remise en cause de l'histoire événementielle »¹¹. Ce changement de perspective est particulièrement sensible dans le cas de la micro-histoire : qu'il s'agisse des théories cosmogoniques d'un meunier frioulan interrogé par l'Inquisition au XVI^e siècle chez Carlo Ginzburg¹² ou de la vie toute entière de l'inconnu

⁷ Ginzburg Carlo, *op. cit.*, p.9

⁸ Charles Sanders Pierce (1839-1914), pionnier de la sémiotique, fait de l'indice l'un des trois types de signes existant avec le symbole et l'icône. A la différence des deux autres, l'indice entretient, dans sa typologie, un lien de connexion physique avec son référent.

⁹ Ginzburg Carlo et Poni Carlo, *op. cit.*, p.4

¹⁰ Ginzburg Carlo, *op. cit.*, p.30

¹¹ Caraion Marta, *op. cit.*, p.7

¹² Ginzburg Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 220 p.

Louis-François Pinagot¹³ chez Alain Corbin, on retrouve un même souci de faire **revivre des expériences intimes** potentiellement plus instructives que les récits de la Grande Histoire.

Il serait cependant erroné de réduire l'impact du paradigme indiciaire à l'émergence du courant micro-historique. Que l'on songe au fameux *Dimanche de Bouvines* de George Duby paru en 1973. Si le sujet principal de l'ouvrage est bien un épisode majeur de l'histoire nationale française, son approche détone par rapport à l'histoire événementielle classique : partant du récit de la bataille par le chroniqueur Guillaume Le Breton, l'historien reconstitue les structures sociales, mentales et politiques du royaume de France au début du XIII^e siècle. De l'unique, de l'incomparable, Duby déduit les règles et les normes, matérielles et immatérielles, d'une société toute entière. L'analyse des traces de l'évènement est d'ailleurs centrale dans son analyse puisque la troisième partie du livre est dédiée à l'étude de sa résonance jusqu'à nos jours, bref, à la place de Bouvines et à sa transformation au sein de la mémoire et de l'imaginaire français. L'exemple de George Duby met en évidence la possible **convergence entre paradigme indiciaire et structuralisme** : les réflexions sur le particulier peuvent potentiellement nourrir les travaux sur le temps long, l'organisation des sociétés et les grands courants de pensée d'une époque.

Des quelques cas que nous venons d'envisager semble se dégager l'impression d'une **place prééminente graduellement acquise par le culturel au sein de la recherche historique**, à tel point que l'on peut considérer l'histoire culturelle, comprise à la manière de Pascal Ory comme « histoire sociale des représentations »¹⁴, comme l'un des héritages de ce changement de regard venu placé l'insignifiant au cœur des préoccupations de l'historien. Notamment issue de l'histoire de l'art, l'attention portée aux détails s'est dès le départ tournée vers des productions de l'esprit humain, et notamment les représentations picturales. L'image, envisagée comme trace de quelque chose, acquerrait par là même un statut supérieur, celui de **présence matérialisée d'une idée, d'une vision du monde, d'un ensemble de représentations** partagé par un groupe social et donc, d'une culture. « L'idée-image »¹⁵ - c'est ainsi que l'historien Bronislaw Baczko définit l'imaginaire social –, objet central de l'histoire culturelle, est donc un produit du paradigme indiciaire, d'où la grande vitalité

¹³ Corbin Alain, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 336 p.

¹⁴ Ory Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2011, p.13

¹⁵ Baczko Bronislaw, *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984, p. 8

actuelle des approches culturaliste qui, comme la nôtre, prennent appui sur un corpus d'images, fixes ou mobiles, dans le but d'analyser l'imaginaire collectif d'une société donnée.

Après ce long détour épistémologique et historiographique, nous souhaiterions donc envisager les **problèmes spécifiques que pose la question du détail à l'historien opérant ses analyses à partir de sources filmiques.**

II/ Quelques implications de l'analyse du détail filmique pour l'historien des représentations

L'analyse filmique est, depuis Marc Ferro au moins, un **outil légitime et fécond de la pratique historienne**. Faisant écho aux propos de Carlo Ginzburg concernant l'analyse du détail, l'historien, spécialiste de la Russie et de l'URSS, considérait que l'analyse filmique permettait « d'atteindre une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non-visible »¹⁶. Depuis une quarantaine d'années en effet, films de fiction et films documentaires – mais plus généralement l'ensemble des productions audiovisuelles, de la série télévisée à l'émission radiophonique en passant aujourd'hui par les vidéos sur Youtube – sont mobilisés par les chercheurs pour étudier la **manière dont les sociétés « représentent et se représentent [...] le monde qui les entoure »**¹⁷. Si cette méthode d'analyse a donné lieu à l'étude de vastes corpus s'intéressant à l'imaginaire de sociétés entières à des périodes souvent brûlantes ou agitées¹⁸, elle a également débouché sur l'analyse **d'objets plus petits**, en apparence plus insignifiants, comme certains stéréotypes sociaux ou certaines pratiques collectives. On ne compte ainsi plus les travaux du type « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français (1995-2005) »¹⁹ ou « La représentation des satellites dans le cinéma d'action américain »²⁰.

¹⁶ Ferro Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28e année, n°1, 1973, p.117

¹⁷ Sirinelli Jean-François, « La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°69, 2001/1, p.112

¹⁸ Nous pensons par exemple à la vision nazie de l'histoire étudiée par Christian Delage dans Delage Christian, *La vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, 252 p. ou à la représentation d'eux-mêmes que se faisaient les Français des années 1930 dans Sorlin Pierre, Ropars Marie-Claire et Lagny Michel, *Général des années 30*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1986, 221 p.

¹⁹ Gaertner Julien, « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français (1995-2005), retour sur une décennie », *Confluences Méditerranée*, n°55, 2005/4, p.189-201.

²⁰ Chopin Olivier, « La représentation des satellites dans le cinéma d'action américain », *Hermès, La Revue*, n° 34, 2/2002, p. 49-63.

A la différence des premiers, le cœur de l'étude ne concerne la plupart du temps, dans les seconds, ni l'œuvre en elle-même, ni son sujet principal, ni un personnage central, ni même un élément marquant de celle-ci : il s'agit souvent d'un **détail du film** (ou de l'épisode, de la vidéo, de l'émission etc.). Si l'on en revient à la théorie du paradigme de l'indice, ces **détails accumulés** constituent cependant autant de traces dispersées d'une **manière de percevoir, de représenter et de se représenter l'objet en question**. Malgré la multiplication de ce genre d'études, force est de constater que la **réflexion théorique à l'égard de l'analyse du détail filmique et de ses possibilités heuristiques, en matière historique notamment, reste pour le moment assez pauvre**. Nous aimerions donc contribuer modestement à cette problématique qui se situe à la croisée de l'analyse de films et de l'histoire culturelle en essayant de dégager quelques pistes de réflexion concernant les implications de l'étude de petits objets filmiques pour l'historien. Nous nous baserons pour cela sur notre expérience et sur le cas particulier du « moment cannabique ».

1/ Détail filmique, constitution du corpus et scientificité des analyses

Le premier problème que pose l'examen d'un petit objet filmique dans le cadre d'une étude des représentations sociales concerne la **constitution d'un corpus représentatif** : puisqu'il n'existe pas de liste préétablie ni d'outil de recherche suffisamment complexe et réflexif permettant d'explorer l'ensemble de vastes filmographies, comment s'assurer de bien sélectionner toutes les représentations filmiques de l'objet étudié, a fortiori lorsque celui-ci n'apparaît à l'écran que durant un temps très court et n'a pas de rapport direct avec le déroulement de l'histoire ? Si certaines études évacuent totalement la question de ce biais pourtant majeur, les plus sérieuses concluent à **l'illusion de l'exhaustivité** et avouent humblement être dans **l'incapacité d'assurer la représentativité de leur série filmique**. Pour reprendre les termes d'Elisabeth Main qui a soutenu en 2007 une thèse sur la représentation des concierges dans le cinéma français sous la direction de Myriam Tsikounas : « Prétendre à une traversée du premier siècle cinématographique s'est vite avéré une mission impossible tant le repérage des concierges était problématique. Seule la méthode du tâtonnement et du recoupement – une méthode approximative s'il en est – a permis d'élaborer un corpus, mais pouvait-il en être autrement puisqu'en tout état de cause, il ne pouvait s'agir

que d'un travail sur des traces à la manière d'un archéologue qui dispose seulement de fragments pour tenter d'approcher l'objet sur lequel il se penche »²¹.

S'il est vrai que l'historien, condamné à **bricoler une série filmique** dépendant en partie du **facteur chance**, ne peut garantir la validité absolue de ses résultats, il n'en demeure pas moins possible pour lui de **s'assurer de leur scientificité** en mettant en place un certain nombre de **mécanismes de contrôle**. En ce qui nous concerne, nous avons pris le parti d'établir un **corpus secondaire**, constitué de divers types de productions ne répondant pas aux critères de constitution du corpus principal²² : longs-métrages étrangers – notamment américains -, longs-métrages français représentant la vente ou la production de cannabis, séries ou feuilletons représentant sa consommation, chansons etc. Ce corpus secondaire, qui restera ouvert jusqu'à la conclusion de nos travaux, constitue **l'arrière-plan, le bruit de fond médiatique** dans lequel ont été produites, diffusées et reçues les images de notre corpus primaire : il nous permettra par exemple **d'évaluer la validité de certaines de nos hypothèse** comme la tendance à la hausse du nombre de représentations filmiques de l'usage de marijuana au cours des années 1990 et 2000 et l'apparente banalisation qualitative de la pratique qui l'accompagne.

Exemple 1 : L'utilisation du corpus secondaire : la représentation de la consommation de cannabis dans les téléfilms des années 1970 (Les lignes qui suivent sont une adaptation d'un extrait de mon mémoire)²³

Il semble qu'aucun téléfilm de fiction n'a montré l'acte de consommation du cannabis au cours de la première moitié des années 1970 : c'est en tout cas ce qu'indique la base de données de l'Inathèque. Deux indices, dont l'un se fonde sur l'étude du corpus secondaire, nous permettent de valider cette assertion.

Nous n'avons recensé que trois programmes ayant mis en scène en scène de la marijuana dans l'intervalle chronologique considéré :

- *Le premier est un épisode des « Cavaliers de la route », une série policière franco-allemande qui passa sur la première chaîne entre 1966 et 1970. Intitulé « Oranges à la marijuana » et diffusé pour la première fois le 21 juin 1969, il met en scène un inspecteur*

²¹ Main Elizabeth, *Quand les concierges balaient l'écran (1895-2000)". Figures de concierge dans le cinéma français : essai d'analyse de la représentation dans un corpus de films de fiction de long métrage.*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Thèse de doctorat d'histoire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2007, p.28

²² Les divers mécanismes de constitution de mon corpus filmique sont détaillées dans Erwan Pointeau-Lagadec, *Consommation de cannabis et fiction française : de la représentation filmique à l'imaginaire social (1968-2005)*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Myriam Tsikounas, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012 [Disponible à l'Inathèque et à la bibliothèque du laboratoire ISOR]

²³ *Idem*

chargé de traquer une bande de trafiquants qui fait passer les frontières à sa marchandise en la cachant dans des cargaisons d'agrumes.

- *Le second est un court métrage de 5min ayant eu une diffusion unique en mars 1971 dans l'émission dédiée au public féminin « Dim Dam Dom » : on y voit une post-adolescente fumant un joint, filmée en gros plan. Celle-ci s'ennuie manifestement et ne semble pouvoir satisfaire son plaisir qu'en ennuyant une camarade affairée au moyen de diverses espiègleries.*
- *Le troisième n'est autre que « Les chemins de Katmandou », un film produit pour le cinéma par André Cayatte en 1969. Celui-ci fut diffusé en première partie de soirée dans le cadre de l'émission de société « Les dossiers de l'écran » le 29 mai 1973, et fut suivi d'un débat au sujet du phénomène hippie.*

D'une manière générale, il apparaît donc que le cannabis – et pas seulement sa consommation – a été très peu montré à la télévision au cours des années qui nous intéressent.

Le premier téléfilm que nous avons trouvé représentant l'acte de consommation de marijuana date de 1977. Intitulé « La neige de Noël », il fut également diffusé dans « Les dossiers de l'écran » et suivi d'un débat au sujet de la drogue. Il est intéressant de constater que l'introduction de la discussion fut toute entière consacrée à la question du bienfondé d'une telle programmation. Ne risque-t-on pas de créer des désirs psychotropiques chez les plus jeunes, se demandent en somme l'animateur et les participants ? Il faut dire que l'œuvre montre également des jeunes en train s'injecter de l'héroïne.

Quoi qu'il en soit, il semble que, même en 1977, le fait de montrer un acte de consommation de drogue sur le petit écran - tous produits confondus – n'ait pu se faire sans une mise en perspective, une mise en garde, ou une explication. Ainsi, nous ne prenons pas trop de risques en affirmant qu'aucun producteur ou réalisateur de télévision n'a inclus de moment cannabique dans l'un de ses téléfilms dans la première moitié des années 1970.

L'historien travaillant sur de petits objets filmiques se voit donc placé dans une position semblable à l'antiquaire ne disposant que d'un fragment d'inscription : s'il lui est possible d'opérer une analyse interne convaincante de sa source, il lui est difficile de savoir si les résultats qu'il a tiré de cette dernière sont représentatifs d'une période toute entière. Contrairement à certaines idées reçues, la « **surabondance des sources** »²⁴ qui caractérise la période contemporaine et notamment le champ de l'audiovisuel semble plutôt constituer un **atout** pour le chercheur s'intéressant au détail, en lui fournissant des **mécanismes d'évaluation** de la représentativité de son corpus filmique, et plus généralement un **cadre de contrôle de ses possibilités heuristiques**.

2/ Signification du détail filmique : éléments pour une théorie d'analyse

²⁴ Bédarida François, « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69, 2001/1, p.155

Cette assertion renvoie cependant au second problème posé par l'analyse de petits objets en histoire culturelle, déjà évoquée en introduction : celui de la **signification du détail** par rapport au **long-métrage dans son ensemble**. Pour reprendre les mots d'André Habib, historien de l'art spécialiste du cinéma : « penser le "petit", le "mineur", les "objets écartés", le "négligeable", [...] c'est interroger le "détail", et, de là, poser la question du détail, par rapport à la totalité synthétique, l'ordre et la cohérence narrative »²⁵. Deux **dangers** similaires, bien que diamétralement opposés, guettent l'analyste lorsqu'il travaille à partir de petits objets comme le moment cannabique : celui de **surcharger le détail de sens**, ou au contraire de **trop le négliger**, dans tous les cas de ne pas apprécier sa fonction et son occurrence même à sa juste valeur. L'opération de déduction de sens d'un détail filmique peut ainsi être pensée à l'aide d'au moins **deux couples d'outils intellectuels** : le premier, **naturalisme/symbolisme**, renvoyant aux courants littéraires du même nom, et le second, **production/réception**, plus spécifique à l'histoire culturelle et faisant référence à la carrière d'une œuvre dans le monde social.

D'après Marta Caraion, qui s'est notamment intéressée aux liens entre photographie et littérature au XIX^e siècle, le détail peut être perçu soit comme « **gratuitement ornemental soit comme trivialement réel, quotidien** »²⁶. Cette double lecture fait écho aux débats sur le statut de l'art et de son rapport au monde qui ont agité la littérature européenne au XIX^e siècle : à l'**approche romanesque descriptive** - presque clinique - de la **réalité**, s'inspirant de la méthode de sciences sociales dont Zola fut l'un des plus fameux représentants, s'est opposée la **poésie mystique** de Mallarmé ou de Verlaine, faite de **correspondances entre les mots** et d'**associations mystérieuses** à déchiffrer. Si l'opposition est ici présentée de manière caricaturale, il est intéressant de constater que la **place du détail** a joué un **rôle central** dans la construction et l'exclusion mutuelle de ces deux courants littéraires : **résidence même de la réalité** pour les naturalistes, il a été abondamment utilisé par eux pour **retranscrire le monde avec une extrême minutie**. A l'inverse, les symbolistes, pour qui forme et contenu, sensible et spirituel, étaient totalement déconnectés, considéraient plutôt le **détail comme un artifice esthétique**, porteur d'un **sens caché**, d'une **réalité transcendante** à percevoir. Si l'on en revient à la signification des petits objets filmiques, le statut opposé du détail dans l'histoire littéraire fournit un premier **cadre d'analyse intéressant** : sans chercher à affilier artificiellement les productions de son corpus à l'un ou l'autre des courants, il semble possible

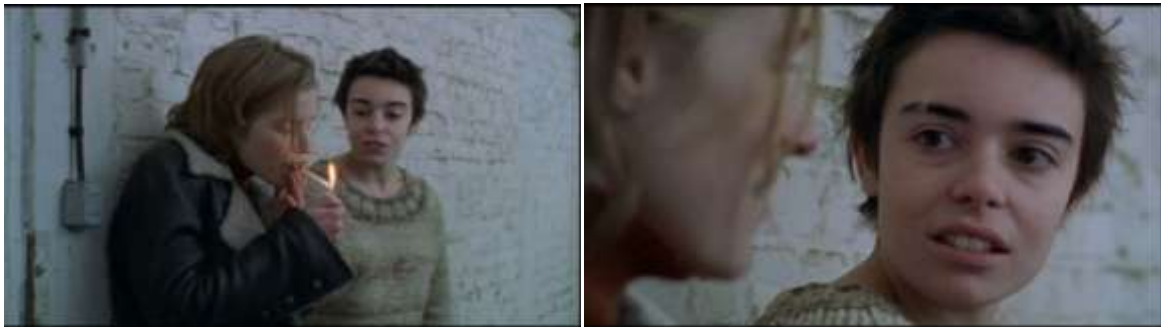
²⁵ Habib André, « Pratique du détail dans les films des frères Quays : l'œil détaillé », *Hors Champ* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} août 2002, Consulté le 17 mars 2014. URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article55>

²⁶ Caraion Marta, *op. cit.*, p.4.

de percevoir le détail comme volonté de dépeindre la réalité dans toute sa complexité, et parfois sa banalité, ou au contraire, comme signifiant de quelque chose de plus grand, qu'il participe à symboliser.

Exemple 2 : analyse du moment cannabique de « La vie rêvée des anges » (Eric Zonca, 1998)

Description du moment cannabique : alors qu'elle prend sa première pause dans l'usine textile qu'elle vient tout juste d'intégrer, la jeune Isa tombe sur une collègue, Marie, qui roule un joint dans les toilettes. Après un court moment de gêne, Isa se rapproche de Marie et entame avec elle une discussion. Adossées à un mur blanc, les deux femmes évoquent des expériences professionnelles et intimes décevantes tout en partageant le joint. Après avoir été au centre d'un plan taille, le joint disparaît de l'image, laissant place au dialogue en plan rapproché des deux protagonistes qui continuent cependant à fumer dessus. La scène débute à la huitième minute du film et dure un peu plus de deux minute.



Éléments d'éclairage : « La vie rêvée des anges » est un film typique du cinéma social des années 1990 et s'inscrit clairement dans une veine réaliste²⁷ : il dépeint la rencontre et les vies parallèles de deux jeunes filles des classes populaires dans le Nord de la France, dont l'une finira par se suicider. Le moment cannabique se déroule dans une usine de couture et est précédé et suivi de scènes montrant les deux protagonistes travailler dans des conditions apparemment difficiles (cadence rapide, tâches répétitives, patron peu à l'écoute etc.). On ne reverra plus d'usage de marijuana ni d'une autre drogue tout au long du film.



Si l'on adopte une grille de lecture purement naturaliste de la scène, le joint apparaît comme un élément de représentation des pratiques et de la situation des jeunes des années 1990. On sait ainsi

²⁷ Mariette Audrey, « Scénariser le “social” pour le filmer. La mise en scène cinématographique des classes populaires entre art et politique », *Raisons politiques*, n°39, 2010/3, p.14.

que cette décennie a vu la consommation de la substance augmenter en flèche chez les adolescents et les jeunes adultes. On sait également que cette période a vu le taux de prévalence féminine rejoindre le taux de prévalence masculine : dans les dernières années du XX^e siècle, les femmes ont ainsi quasiment rejoint les hommes en matière d'usage de marijuana²⁸. La France des années 1990 est d'autre part associée à un contexte de « crise »²⁹. Elles ont vu arriver à l'âge adulte les premières générations nées à la fin des Trente Glorieuses dont on dit qu'elles sont sans repères, qu'elles doivent faire face à l'individualisme grandissant et à une perte de lien social. La représentation du joint serait donc un moyen de montrer les difficultés accumulées par la jeunesse de l'époque, obligée de recourir à la chimie pour supporter les contraintes structurelles qui pèsent sur elle.

L'analyse de la scène dans une perspective symboliste ne s'éloigne pas tellement de ce dernier point : le moment cannabique semble en effet permettre d'exprimer un certain malaise, celui des personnages, du monde dans lequel ils vivent, voire de l'époque toute entière. Placé au début du film, il participe à installer une ambiance lourde, marquée par l'incertitude. Dans les vapeurs cannabiques, c'est à la fois « la confrontation et l'éloignement de deux destinées »³⁰ qui se joue : certes, le joint, par sa modalité de consommation, rapproche pour un temps Isa et Marie, mais l'effet anesthésique et la sensation d'oubli que semblent toutes deux rechercher les protagonistes indique au spectateur la fragilité, voire la superficialité de la relation ainsi créée : la scène peut ainsi être interprétée comme une métaphore de la fragilité du lien social dans son ensemble, et la drogue, comme le liant imparfait des jeunes générations.

L'exégèse de ce moment cannabique pourrait évidemment être approfondie : l'utilisation des grilles de lecture « naturaliste » et « symboliste » semble cependant avoir fait **preuve de sa valeur heuristique**. Quelques remarques restent cependant nécessaires :

- Premièrement, **l'opposition des grilles d'analyse** s'avère être, sinon contre-productive, du moins **artificielle**. L'analyse a prouvé que les interprétations, loin de s'exclure, se complétaient pleinement. La monstration d'un détail pensé comme description clinique d'une réalité peut revêtir un sens plus profond, moins directement accessible. Marcel Girard rappelait ainsi que, dans *Le ventre de Paris*, « les détails corporels et vestimentaires [étaient] volontiers inventés par Zola, en toute gratuité, à cause des symboles qu'ils exprim[ai]ent »³¹. **Naturalisme et symbolisme** constituent simplement les **deux pôles d'un continuum d'interprétation** qu'il convient de **confronter** pour dégager une signification à la fois valable et complexe.

²⁸ Peretti-Watel *et al.*, « Usagers interpellés, usagers déclarés : les deux visages du fumeur de cannabis », *Déviance et Société*, Vol. 28, 2004/3, p.342.

²⁹ Mariette Audrey, *op. cit.*, p.14.

³⁰ Prédal René, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, collection « Nathan Cinéma », 2002, p.87

³¹ Girard Marcel, « Naturalisme et symbolisme », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, vol. 6, n°6, p.103.

- En deuxième lieu, nous avons vu que le fragment filmique, quelle que soit la grille d'analyse choisie, devait impérativement être **éclairé par des éléments extérieurs** à lui : le **courant filmographique** (cinéma social), **l'époque de réalisation** (les années 1990), la **place de la séquence dans l'économie du film** (installation des personnages, des lieux, de l'ambiance), le **profil, le parcours et la psychologie des personnages** (deux jeunes femmes des classes populaires, en perte de repères, dans le Nord de la France) ou **la situation sociologique de la consommation de cannabis** (en forte augmentation, processus de banalisation, tassement du ratio homme/femme du point de vue de la prévalence) ont constitué autant **d'indices** permettant **d'orienter** l'interprétation de la scène.

Un élément de taille manque cependant pour faciliter cet effort d'interprétation : il s'agit de savoir ce qu'a **voulu exprimer ceux qui ont fait le film**. A ce problème fait écho celui du public : comment celui-ci interprète-il le détail filmique ? La question de la signification du fragment d'un film renvoi donc à celle de la carrière de l'œuvre dans le monde social, généralement comprise entre la **production et la réception**³².

Pour la première, il est possible de **mobiliser** un certain nombre de **documents annexes** au film permettant **d'éclairer le rapport** du producteur, du réalisateur ou des scénaristes à l'objet étudié, ou la **représentation qu'ils s'en font**. Dans mon cas, notes d'intentions, versions originales du scénario ou interviews peuvent me renseigner sur la relation entretenu par les acteurs de la production – entendu au sens culturaliste - avec le cannabis.

Exemple 3 : Barbet Schroöder et le cannabis (More, 1969)

Au moment de la sortie de More – l'un des tous premiers long-métrage français à avoir représenté l'usage de marijuana, mais plus généralement à montrer les conséquences parfois dramatiques de l'usage de drogues – Barbet Schroöder a accordé plusieurs interviews dans lesquelles il évoque son rapport aux drogues.

³² Ce diptyque, bien connu des historiens des représentations, est normalement un triptyque, notamment établi par l'historien Pascal Ory : production, médiation, réception. Afin de simplifier la réflexion, nous avons choisi d'évacuer le pôle de la médiation en faisant l'hypothèse qu'il pèse, moins que les deux autres, dans l'attribution d'une signification au détail filmique. Pour plus de détail sur ce triptyque : Pascal Ory, *op. cit.*, p.78-89

Il affirme ainsi être partisan de la dépénalisation de la marijuana et avoir essayé l'héroïne juste avant d'entreprendre la réalisation du film³³. Concernant celui-ci, il explique avoir explicitement cherché à faire comprendre au public la différence de dangerosité qui existait entre les produits : «Je voudrais d'abord souligner que j'ai essayé, tout au long du film, et d'une manière quasi-didactique, d'expliquer les différences entre les drogues, toutes les nuances. Je sais que nombre de gens confondent marijuana et héroïne, j'ai fait mon possible pour montrer que ce n'est pas du tout, vraiment pas la même chose. J'ai même rajouté quelques passages pour être sûr qu'il n'y aura pas de confusion possible, même pour les gens moins avertis »³⁴.

Ces éléments biographiques éclairent ainsi certaines scènes psychotropiques du film. L'effort pédagogique du réalisateur s'est par exemple traduit par la représentation détaillée d'une consommation de cannabis, filmée en gros plan et presque sans discontinuité :



La distinction fondamentale qu'opère le réalisateur entre cannabis et héroïne - qu'il place aux deux extrémités d'une échelle de dangerosité - se retrouve d'autre part dans la structure même de l'œuvre :

³³ Robillard Guy, « Barbet Schroöder parle de *More* », *Séquences : la revue du cinéma*, n°61, 1970, p.58.

³⁴ Paringaux Philippe, « Interview de Barbet Schröder », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969

cette scène, plutôt légère et située au début du film, montre le premier contact que nous le jeune Stéphane avec un produit psychotrope. Le film se terminera sur l'overdose de celui-ci, causée par une absorption d'héroïne.

Dans l'optique de **mieux connaître ce rapport particulier** tissé entre un individu et une substance, qui se retrouve potentiellement dans certains fragments filmiques que sont les moments cannabiques, j'ai opté pour la **diffusion d'un questionnaire** auprès d'un certain nombre **d'acteurs** (Vincent Elbaz ou Vincent Cassel par exemple), **producteurs, scénaristes** ou **réalisateurs** (comme Gabriel Aghion par exemple, réalisateur de *Belle maman* et de *Carrément formidable*) dont les noms reviennent à plusieurs reprises dans mon corpus.

Approcher la manière dont un **public a interprété le détail** d'une production filmique tient de **l'exploit**. D'une manière générale, l'analyse de la **réception constitue la « boîte noire »**³⁵ **des études culturalistes**. Pour reprendre les termes de Géraldine Poels : « L'historien n'a pas, comme le sociologue, la possibilité de recourir à l'observation participante : il doit procéder à l'archéologie de la réception à partir de documents épars et lacunaires »³⁶. Si **quelques moments cannabiques** ont pu devenir des **moments cultes du cinéma français**, et par la-même avoir fait **l'objet d'analyses ou de discours spécifiques** (La scène des hippies dans *le Gendarme en balade* ; celle dans laquelle Coluche frappe Richard Anconina dans *Tchao Pantin*), force est de constater que la très **grande majorité** d'entre eux est tombée dans les **oubliettes de la mémoire filmique collective** : lorsque je demande à des gens s'ils connaissent des films montrant la consommation de cannabis, ce sont **invariablement les mêmes qui reviennent**, une liste d'une dizaine d'œuvres parmi lesquels *le Péril jeune*, *La haine*, *Taxi* ou *Mes meilleurs copains*.

La prise en compte de cet **oubli relatif**, de ce **rôle de second plan du moment cannabique** dans l'histoire **filmographique française** doit sans cesse rappeler à l'analyste que son **travail même constitue un biais dans le processus d'interprétation** de la **signification du détail filmique**. Pour citer François Steudler qui s'est intéressé à la consommation d'alcool dans le cinéma français : « Nous sommes d'ailleurs conscients du fait que la nécessité dans laquelle nous nous trouvons d'opérer parfois pour notre étude de véritables « arrêts sur image » est un biais non négligeable, puisque cela apporte de l'immobilité là où c'est par essence la mobilité qui règne et que cela arrête le temps là où une

³⁵ Poels Géraldine, « De l'autre côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », *Sociétés & Représentations*, n° 35, 2013/1, p.119

³⁶ *Idem.*

construction particulière de la temporalité a été effectuée. Nous sommes ainsi conduits à décomposer et à analyser longuement des moments fugaces, parfois quasi invisibles pour un spectateur non attentif au sujet de l'alcool, et donc à les survaloriser. Nous réalisons aussi d'une certaine façon des « gros plans » là où il n'y en a pas, ce qui présente sans doute bien des inconvénients du point de vue de la saisie de la dynamique d'ensemble et de l'interprétation des intentions »³⁷.

Conclusion

Ainsi, l'historien des représentations doit faire attention à **ne pas envisager le film** - mais plus généralement l'ensemble de son corpus - **à travers le prisme réduit de son détail** ou de sa **série de détails** : il doit pour cela **replonger son objet dans la totalité du film duquel il a été extrait**, puis **replonger ce dernier dans la complexité des courants historiques qui l'ont vu émerger et devenir l'élément d'une culture partagée par un groupe social**. Ce n'est qu'au terme de ces **opérations d'immersion successives** que le tout petit, **l'insignifiant, peut retrouver sa signification**, et acquérir une **dimension heuristique** en terme d'histoire des représentations.

Dans mon cas le processus débute par une **étude sémio-textuelle des fragments filmiques qui m'intéressent**:

- Après avoir **identifié**, pour chacun de mes **211 moments cannabiques**, où et quand se déroulait la consommation, si le consommateur était un homme, une femme, un travailleur pauvre, un grand patron, un français, un étranger ? Si la consommation était filmée de A à Z, si elle l'était de manière elliptique, si le joint était montré en gros plan etc. Je **reconnecte la scène ou la séquence isolée à l'ensemble du film** en essayant d'évaluer le **rôle occupé par cette consommation dans l'histoire du film**, à l'aide notamment de la théorie du **schéma actanciel** défini par Algirdas Julien Greimas
- Ensuite, grâce à tout un **matériau extérieur au film** rassemblé en amont comme les notes d'intention, les mises en garde du CNC ou du CSA, les chiffres du box-office et les revues de presses critiques, j'essaie de **reconstituer la carrière de l'œuvre** dans le

³⁷ Steudler François et Steudler-Delaherche Françoise, « Le cinéma entre vérité, fiction et silence : l'exemple de la consommation d'alcool à l'écran », *Revue des Sciences Sociales*, n°34, 2005, p.108.

monde social de sa **production** à sa **réception** par un public, voire à sa **patrimonialisation** postérieure.

- Enfin, je **reconnecte l'ensemble des données** ainsi obtenues aux **grands mouvements de l'histoire**, de la **sociologie**, de la **culture**, de **l'économie et la politique contemporaine**. L'économie du cinéma, l'histoire des mouvements artistiques ou la sociologie de la consommation de drogues sont autant de **domaines du savoir** qui me permettent **d'éclairer les productions de mon corpus** et les premiers résultats obtenus à l'aide des analyses internes et culturalistes. C'est au prix de cette **succession d'analyses empilées** que le **détail filmique** devient, dans mon cas, véritable **trace exploitable d'un imaginaire collectif** à reconstituer.